

Garci, Volver a empezar

Les cançons de bressol són d'un aire certament malenconic, el mateix que respira la malenconia.

Fa set anys, José Luis Garci, dolgut i profundament abatut, es va decidir a llençar la tovallola i a baixar-se del carro de la direcció cinematogràfica. I mitjançant un comiat epistolar, esgrimia els motius i els mals tràngols que propiciaven la seva partida. Però el primer òscar espanyol —si bé Buñuel, tot i que sota una altra bandera, va guanyar com a espanyol el primer òscar— ha oblidat allò de *Never say, never again*, i els follets del cel·luloide l'han fet rompre amb aquell propòsit, i Garci ha tornat, mai tan ben dit, replicant al seu més internacional títol, a començar.

Tal vegada Garci pensava tornar fa temps, però es va estimar més esperar —per si un cas— que es complissin els 7 anys. Número màgic al qual se li atribueixen tota classe de bons averanys. Garci a tornat a començar, amb un títol de bressol i amb un tema de monges, basat en l'obra de Gregorio Martínez Sierra; un *remake* que té tres versions cinematogràfiques anteriors.

Després del franquisme, la transició cinematogràfica ha romput tòpics i tabús a les pel·lícules de monges. Des de les àcides i post-modernes religioses del carrer Hortaleza d'Almodóvar, passant per tres amants reverendes de *Extramuros*, pel·lícula èpica amb trasfons històric de Miguel Picazo, se sumen ara les bondadoses monges de Garci, que aconsegueix, després de més de dues dècades llargues, un film de qualitat i d'insospitada força estètica.

Canción de cuna és un melodrama —que no un culebron— amb tots els elements propis i emoció i nostàlgia arreu, plors, somriures, plans mitjans instigadors, plans llargs amb paisatges bucòlics i objectes decimonònics. Una pel·lícula, segons el



FOTOGRAMA DE *CANCIÓN DE CUNA*.

mateix Garci, «per gent bona, la pel·lícula que sempre vaig voler realitzar». Ja ho sentencien dos personatges al film: Saber mirar és saber estimar; i amb aquesta màxima es declara obertament la intenció d'una pel·lícula meritòria en la realització de les que es fan molt ocasionalment, i que ens trasllada a les llargues pauses i sons silencis de l'intimista Bergman.

Molts pocs realitzadors poden afrontar avui en dia una pel·lícula com *Canção de cuna*. L'acarnissada indústria del cine, afamada d'ingressos en taquilla, i els gustos dels espectadors, on imperen comèdies d'acció trepidant, i els músculs de Snipper i Stallone o la violència subliminal d'Eastwood, no deixa moltes sortides a títols com aquest, on, a més, el ritme necessari per fixar aquest univers emocional és desacostumadament lent per l'espectador.

A pesar dels esdeveniments de les monges missioneres a Ruanda, o dels súpervendes del gregorià dels monjos de Silos —on es va rodar *Canção de cuna*—, no han estat coincidències positives per despertar l'interès del públic.

La pel·lícula és un drama sentimental en dos actes. Comença —i es desenvolupa totalment— dins un convent de clausura, quan les monges troben a la porta una senalla amb una nina nou-nada, que alterarà la rutinària vida de les monges. El metge que les atén, l'únic home autoritzat al costat del capellà i del bisbe a entrar a la clausura, donarà els seus llinatges a l'abandonada i la confiarà a l'atenció de les monges. Amb una cançó de bres-

sol de Sor Juana de la Cruz, la monja que durant devuit anys serà la mare adoptiva, es deixa pas a la segona part, en la qual veim com Teresa se'n va per casar-se amb Pablo, el jove que encén la seva passió amorosa, i amb el qui abandonarà Espanya, cap a l'Havana, on els espera la fortuna d'ultramar.

Aquesta segona part és la que millor manifesta aquesta nostàlgia de Garci. Augmenta la dimensió del drama amb la consternació de les monges, que es queden sense l'alegria que els va ser pròpia durant devuit anys, subratllant la fugacitat del pas del temps, el dolor, la tristor, la disjuntiva d'estimar i renunciar a altres persones. I en aquesta ocasió els sentiments afecten unes monges, personatges tan pròxims com aliens pel cine. Un cine que quasi no es treballa i que només la professionalitat i la capacitat del realitzador pot evitar que els recursos fàcils i els resultats banals s'apoderin de la pel·lícula deslluïnt altres aspectes.

A més de Landa, destaquen les actrius, *materia grossa* de la pel·lícula. Totes són primeríssims noms del cine espanyol. Fiorella Faltoyano, habitual en els repartiments de Garci, i al seu costat Amparo Larrañaga, Virginia Mataix, María Massip, la còmica i veterana María Luisa Ponte, Diana Peñalver i la més contractada de les actrius espanyoles Maribel Verdú. I devora elles, noms importants en la producció tècnica com l'oscaritzada Yvonne Blake, encarregada del vestuari, entre altres destacats professionals.

Garci ha tornat a començar. És massa prest per saber si els resultats fins ara el deixaran satisfet o l'induiran al retir definitiu. Aquesta nostàlgia arriscada que camina pel penya-segat del descontrol emotiu constitueix un exercici de coratge, tant pels gustos del públic com pel reconeixement del director, que en el cas que ens ocupa es permet el retorn a l'ofici després que, set anys enrrera, abandonàs el cine per no tornar-hi mai més. Per sumar a les curiositats que a l'entorn d'aquesta pel·lícula he apuntat abans, se m'ocorre una més, el sentit de la qual resulta avui antològica: «A la nostra estimada pell de brau mare, les coses van molt malament, vivim una època de desengany». ¿Tota semblança amb la realitat és pura coincidència?

Canción de cuna és una d'aquelles pel·lícules que només es donen de tant en tant. Només per aquesta raó és recomanable veure-la.

CLAUDIO KLYNHOUT

La mare del cinema soviètic

Lenin parlava del cinema com a part fonamental de la revolució cultural, però avui tant les revolucions com la cultura cotitza a la baixa. Si per un casual el bolic arriba de l'antiga URSS no cal mirar el butlletins de la borsa. No hi ha cotització. Tenen raó els qui asseguren amb gest agre-modern que fa un temps no massa llunyà tot el que arribava de l'Est era sobrevalorat per definició i per raons, en aquest cas, extracinematogràfiques. Perden la raó quan ho descalifiquen tot sense cap consideració. No hem d'oblidar que la progenitura dels mètodes que donaren intemporalitat al llenguatge cinematogràfic l'ostenten els soviètics.



FOTOGRAMA DE LA MARE.

¿Qui pot dubtar de la genialitat d'Eisenstein? ¿Qui pot negar l'avantguardisme de Vertov? ¿Qui pot oblidar el perfeccionisme i l'esperit investigador de Kuletxov?. No es tracta de reivindicar a ningú, tan sols de posar a cadascú en el lloc que es mereix dins la història del cinema amb l'objectivitat que dona un segle d'existència.

Vsevolod Pudovkin s'inicià com a actor a les ordres de Lev Kuletxov, el pare del cinema soviètic, el primer cineasta que donà una importància absoluta al muntatge i així es converteix en personatge fonamental del desenvolupament de la narració mitjançant les imatges. El deixeble continuà en la recerca d'un llenguatge específic pel cinema. Va tenir oportunitat de mostrar que ja havia superat el mestre en el seu primer títol de ficció, *La mare*, adaptació de la coneguda novel·la homònima de Gorki— *La mare* és una pel·lícula per propi dret, en lloc d'una senzilla adaptació literària (Pudovkin)—. Si més no és una fita dins el cinema com una forma d'expressió independent de literatura i teatre, amb regles pròpies molt concretes. *La mare* és, també, un apropament a la cultura de masses, que en certa manera significa una ruptura amb el cinema formalista de Eisenstein i Kuletxov, un apropament als conceptes actuals de la indústria cinematogràfica.

J. A. MENDIOLA